

«МАЛЬЧИК У ХРИСТА НА ЕЛКЕ»
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО:
ОПЫТ НЕТРАДИЦИОННОГО АНАЛИЗА ТЕКСТА

Статья посвящена исследованию текста «Мальчик у Христа на елке» Ф.М. Достоевского с помощью нетрадиционной для литературоведения концепции Жильбера Дюрана о структуре воображения, а также когнитивного метода Ешайшу Шена, подчеркивающего особую роль пяти чувств в художественном языке. Анализ выстроен на соотношении понятий «диурна» и «ноктюрна», прояснении роли страха, места риторических фигур речи в композиции, проявления мотивов смерти и Бога, роли фантастической рамки в тексте и точки зрения рассказчика, имплицитно подчеркивающей значение искусства в целом.

Ключевые слова: Достоевский, Дюран, страх, пять чувств, смерть, Христос, искусство

Данная работа является своеобразным опытом – анализом текста с помощью нескольких нетрадиционных для литературоведения методологий, а именно: теории природы воображения¹ Жильбера Дюрана («Антропологические структуры воображения») и роли пяти чувств при создании метафоры в работах («Cognitive constraints on verbal creativity: the use of figurative language in poetic discourse») Ешайшу Шена².

Шен показывает, что «понятия, принадлежащие к более низким чувствам, таким как осязание и вкус, являются более доступными [человеку], нежели те, которые приписываются высшим чувствам – слуху и зрению. <...> Другими словами, чем ниже модальность, тем более прямая и непосредственная связь между воспринимающим и объектом восприятия» (перевод мой. – М. Б.).

Концепция Ж. Дюрана о воображении была выделена им на основе мифов. Дюран разделил человеческое воображение на два типа: «дневной режим» и «ночной режим». С первым типом, «днев-

ным режимом» (диурном) связаны активные действия, выход в мир, подъем, полет и битва со смертью. Базовые риторические фигуры дневного режима – антитеза, борьба со смертью и временем как главными врагами человека; плеоназм, многократное повторение слова без особой необходимости, настаивание на самотождестве; гипербола – значимое преувеличение; для диурна более характерно маскулиноидное начало, расчленяющее все. Главные страхи этого режима связаны со смертью, синонимичны ей: это 1) страх зверя / животного – быстрого движения и пожирания, незаметно отделяющегося от видимых предметов, быстротечности времени; 2) страх падения / бездны, носящий «катаморфный характер»; 3) страх ночи / темноты, которую нужно победить и очиститься от нее.

«Ночной режим» (ноктюрн) подразделяется на два подтипа: «мистический ноктюрн» и «драматический ноктюрн». Для обоих подтипов ноктюрна смерть не воспринимается как враг, она эвфимизируется, поэтому эвфимизируются и все страхи диурна: 1) звери становятся помощниками; 2) падение сменяется осторожным спуском вниз; бездна заменяется чашей и глубинными символами женского начала; 3) ночь – время мира, спокойствия, феминноидного начала. «Мистический ноктюрн» – время детства, миниатюризации – поэтому в сказках так частотны гномы, герои типа мальчика-с-пальчик. Базовые фигуры «мистического ноктюрна» – литота и эвфемизм – название ущербного или страшного предмета или явления чем-то смягченным, уменьшительно-ласкательным, чтобы психологически снять остроту конфликтности, которую они в себе несут. «Драматический режим» связан в большей степени с цикличностью, говоря бахтинскими терминами – «нераздельностью–неслиянностью» противоположностей, их сменой. Характеризуя режим «драматического ноктюрна», А.Г. Дугин в «Социологии воображения» пишет: «противоложности здесь не приобретают характера альтернативной несовместимости (*или / или*) как в режиме диурна, но и не совпадают, как в режиме *мистического ноктюрна*. Они синтезируются, сохраняя свое отличие и определенную напряженность оппозиции, но при этом не сливаются вплоть до неразличимости»; «*умирание не окончательно, за ним следует новая жизнь*» (эвфемизм). Но вместе с тем сохраняются печаль утраты, напряженность поражения и трагизм верховенства времени и смерти. Однако фатальность времени и смерти релятивизирована и смягчена»³. Наряду с эналлагой и гипербатом важнейшую роль среди риторических фигур играет гипотипоз – описание прошлого как то, что происходит в настоящем, «фигура

присутствия». А.Г. Дугин отмечает, что «с помощью гипотипоза *время подвергается эвфемизации через проекцию прошлого в настоящее*. <...> Способность ярко описать картины прошлого (иногда будущего) в настоящем создает впечатление *снятия времени*, его подчинения воображению. <...> В некотором смысле вся *история* есть гипотипоз, так как она повествует о прошлом в настоящем, что призвано продемонстрировать владение настоящим ключами к прошлому»⁴.

Работа Дюрана «Антропология воображения» с выделенными в нем диурном и ноктюрном и характерными для них страхами, на наш взгляд, весьма соотносима с особенностями миромоделирования в творчестве Достоевского, многократно передающего чувство детского страха в ряде текстов: и в «Мальчике у Христа на елке», и в «Мужике Марее», и в «Братьях Карамазовых». Итак, мы рассмотрим текст Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» на предмет соотносительности пяти основных чувств, особенности репрезентации дневного и ночного режимов, места страха в «Мальчике у Христа на елке», также изучая тему фантастического, мотив ожидания прихода смерти и появления Бога, композиции двоимирия – жизни героя до его смерти и пребывания на елке у Христа.

Рассказ «Мальчик у Христа на елке» открывается и завершается темой фантастического, полуреального, что эксплицировано лексемами «кажется», «мерещится», «выдумывать», «сочинил», неопределенными местоимениями «где-то», «как-то» и «когда-то», которые в совокупности создают значимую для Достоевского фантастическую рамку, передающую установку на условность, исключительность и даже странность всего происходящего в рассказе:

Но я романист, и, *кажется*, одну «*историю*» сам *сочинил*. Почему я пишу: «*кажется*», ведь я сам знаю наверно, что *сочинил*, но мне все *мерещится*, что это *где-то и когда-то* случилось, именно это случилось как раз накануне рождества, в *каком-то* огромном городе и в ужасный мороз⁵ (Здесь и далее в цитатах Ф.М. Достоевского курсив мой. – М. Б.).

Установка на рассказ, фантастическая рамка, окольцовывающая все события рассказа, соотносится с «драматическим ноктюрном» и фигурой гипотипоза, снимающего противоречия во времени, заикливающего его и создающего эффект «присутствия» – одновременно и для рассказчика, и для читателя.

Все действие рассказа происходит преимущественно в ночном режиме, в ожидании Рождества как главного праздника. Весьма

интересно и то, что в рассказе переплетаются как фигуры собственно «мистического ноктюрна» – эвфемизма и литоты, так и «диурна» – антитезы. Эвфемизм проявляется во многом через непосредственную точку зрения ребенка, который не видит смерти матери, а ощущая ее ручками, не осознает, который одновременно плачет и смеется, не видя того, что «мимо прошел блюститель порядка и отвернулся, чтоб не заметить мальчика» (с. 21); мальчик также принимает свою смерть за сон. Литота (или миниатюризация, превращение большого и страшного в маленькое и зачастую смешное) наблюдается как в изображении куколок, «старичка» «со скрипочками», так и при характеристике реального мира, в котором утром найдут «трупик мальчика» (здесь уже маленькое и приятное становится страшным); в целом ее можно увидеть в обилии лексем с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «мальчик», «халатик», «пальчики», «картузишко», «низенькие домишки», «ножки», «копеечка», «большой злой мальчик». Несмотря на определяющую роль ноктюрна в этом рассказе, кроме эвфемизмов и литоты огромную роль играют тропы «дневного режима» – антитеза и гипербола. Антитеза многократно появляется на стилистическом уровне в рассказе: это и противопоставление свой – чужой город, тьма – свет: «давно уже начался вечер, а огня не зажигали» (с. 21), черный мрак, лай собак за окном родного дома мальчика – тепло, уют и еда в доме; противопоставление одного мальчика – целой толпе; кукол как живых для всех – мальчика как неживого для общества. Гиперболизация проявляется при соотнесении маленького мальчика с окружающим миром, когда на передний план выходит точка зрения героя. Наиболее яркий пример в этом ряду следующий:

Вот и опять улица, – *ох какая широкая!* Вот здесь так раздавят наверно; как они все кричат, бегут и едут, а свету-то, свету-то! А это что? *Ух, какое большое стекло*, а за стеклом комната, а в комнате *дерево до потолка*; это елка, а на елке *сколько* огней, *сколько* золотых бумажек и яблоков, а кругом тут же куколки, маленькие лошадки; а по комнате бегают дети, нарядные, чистенькие, смеются и играют, и едят, и пьют что-то (с. 21).

Родившийся ребенок, уже отделившийся от матери, в концепции Дюрана – по сути существо диурна, который стремится встать, отделить хорошее от плохого, «я» от «не-я». Мальчик в рассказе Достоевского – именно такое существо. Он пока не может активно бороться со смертью и временем, подобно деятелям героических мифов, однако уже интуитивно чувствует основные страхи диурна, которые, обладая изоморфизмом и взаимопереходом друг в друга,

синонимичны смерти. В рассказе не только реализуются страхи дюрна по Дюрану, но их разнообразие расширяется. Дважды в тексте говорится о боязни собаки – зверя, но страх темноты подвала, холод, ощущение холодной мамы вынуждает мальчика подняться и побороть страх зверя, который неслучайно исчез в ноктюрне (обычно в «мистическом ноктюрне» животные становятся помощниками, здесь же – опасное животное вовсе исчезло):

Жутко стало ему, наконец, *в темноте...* <...> Он еще бы и раньше пошел, да все боялся вверху, на лестнице, *большой собаки*, которая *выла весь день* у соседских дверей. *Но собаки* уже не было, и он вдруг вышел на улицу (с. 21).

О темноте говорится и тогда, когда описывается родной город мальчика:

Там, откуда он приехал, *по ночам такой черный мрак*, один фонарь на всю улицу. Деревянные низенькие домишки запираются ставнями; на улице, чуть *смеркнется* – никого, все затворяются по домам, и только завывают *целые стаи собак, сотни и тысячи их, воют и лают всю ночь* (с. 21).

В приведенном выше примере наблюдается не только изоморфизм темноты и зверя, но и элемент гиперболизации при описании собаки («у страха глаза велики»).

Страх темноты, зверя в самом начале дополняется страхом старухи в подвале, которая ворчит и брюзжит на мальчика. Этот страх, по Дюрану, имеет мизогинический характер, женщина связана с внешним миром, животным началом, бездной, ужасом; образ женщины стоит в одном ряду со смертью и временем⁶.

Следующий новый страх для мальчика – страх перед людьми. Проявлялся он и в предложениях с комплексом чувств, когда сразу все: свет, звук, холод, голод воздействовали на мальчика:

И какой здесь стук и гром, какой свет и люди, лошади и кареты, и мороз, мороз! Мерзлый пар валит от загнанных лошадей, из жарко дышащих морд их; сквозь рыхлый снег звенят об камни подковы, и *все так толкаются*, и, господи, *так хочется поесть*, хоть бы кусочек какой-нибудь, и *так больно стало вдруг пальчикам* (с. 21).

Примечательно, что подобный «синтез чувств» отсылает к неполной способности мальчика отделять одно от другого, а следова-

тельно, показывает и его неполную отделенность от матери, стремление к «ночному», мирному режиму «мистического ноктюрна», иными словами – неполную принадлежность только к миру «диурна».

Страх перед людьми проявился в большей степени, когда мальчика выгнали из лавки:

Ух, как на него *закричали* и замахали! Одна барыня подошла поскорее и сунула ему в руку копеечку, а сама отворила ему дверь на улицу. *Как он испугался!* А копеечка тут же выкатилась и зазвенела по ступенькам: не мог он согнуть свои красные пальчики и придержать ее. <...>

Хочется ему опять заплакать, *да уж боится*, и бежит, бежит и на ручки дует (с. 21).

«Большой злой мальчик» бьет мальчика по голове, срывает с него картуз и тот падает. «Покатился мальчик наземь, тут *закричали*, обомлел он, вскочил и бежать-бежать, и *вдруг* забежал сам не знает куда, в подворотню, на чужой двор, – и присел за дровами: “Тут не сыщут, да и *темно*!”» (с. 21). Страх падения здесь не был бы таким ужасным, если бы он не был подкреплен совокупностью других запугивающих факторов – эффектом неожиданности (это частотное «вдруг» у Достоевского в тексте упоминается 15 раз), боли, криком толпы. Случайно он нашел идеальное укрытие за дровнями, что в очередной раз подтверждают желание спрятаться, уйти в глубину (=материнское лоно) – естественное для «мистического ноктюрна». Таким образом, страхи темноты, зверя, падения, характерные для диурна, в конечном итоге не так ужасны для мальчика по отдельности, в отличие от страха перед людьми и чужим миром в целом.

Композиционно рассказ делится на две части – жизнь героя до его смерти и пребывание на елке у Христа. Мотив смерти и мотив Бога объединяют эти две части, их сильнейшая взаимосвязь – смежная смерти воскресением – и дальнейшее упоминание смерти определяют доминантный режим для всего рассказа – «драматический ноктюрна» по Дюрану: смерть упоминается три раза в контексте пребывания мальчика в подвале, когда говорится о мертвецки пьяном халатнике, об умирающей старушке, о матери-покойнице. Каждая последующая смерть в этом описании предвещает будущую, более тяжелую, в этом отношении смерть матери неизбежно говорит о скорой смерти ребенка. То же и с присутствием Христа – его упоминание происходит задолго до появления – четыре раза мальчик

повторяет про себя обращение «господи»: «*Господи*, какой город!»; «Но там было зато так тепло и ему давали кушать, а здесь – *господи*, кабы покушать!»; «Мерзлый пар валит от загнанных лошадей, из жарко дышащих морд их; сквозь рыхлый снег звенят об камни подковы, и все так толкаются, и, *господи*, так хочется поесть, хоть бы кусочек какой-нибудь, и так больно стало вдруг пальчикам». «Выбежал мальчик и пошел поскорей-поскорей, а куда, сам не знает. Хочется ему опять заплакать, да уж боится, и бежит, бежит и на ручки дует. И тоска берет его, потому что стало ему вдруг так одиноко и жутко, и вдруг, *господи!* Да что ж это опять такое?» (с. 21–22).

Момент перехода из одного мира в другой сопровождается потерей сознания, состояние бодрствования почти не препятствует приходу вечного сна, в полудреме мальчик слышит пение матери. Переход в иной мир осуществляется посредством слуха, а не зрения: звучит чудное материнское пение, а затем – тихий голос, зовущий на елку. Тихий голос, столь не похожий на шум и грохот мира огромного города, сменяется объятием – Христос был первым во всем рассказе, кто обнял ребенка. Примечательно, что именно голос и осязание выходят на первый план при воплощении Христа, а не его зримый образ. Достоевский в целом не склонен визуально описывать Христа (за исключением, пожалуй, воображаемой картины Настасьи Филипповны и картины Г. Гольбейна Младшего «Мертвый Христос» в «Идиоте») – это и ненужно, ведь может привести в сакральный образ излишние коннотации.

После первого объятия, настоящего теплого чувства любви к страдающему ребенку, начинают преобразоваться и другие чувства – мальчик видит свет, но совершенно не тот, что на земле, чувствует такую радость, которую никогда еще не переживал:

...кто же это его позвал, он не видит, но кто-то нагнулся над ним и обнял его в темноте, а он протянул ему руку и... и вдруг, – о, какой свет! О, какая елка! Да и не елка это, он и не видал еще таких деревьев! Где это он теперь: все блестит, все сияет и кругом все куколки, – но нет, это все мальчики и девочки, только такие светлые, все они кружатся около него, летают, все они целуют его, берут его, несут с собою, да и сам он летит, и видит он: смотрит его мама и смеется на него радостно» (с. 23).

И опять смерть, связывая два мира в произведении, появляется в мире Христа, о ней рассказывают детки. Причина их смерти в холоде (осязательной боли), голоде (отсутствии еды и значит,

вкуса), отсутствии воздуха (затрудненное дыхание, как и у «Мальчика с ручкой»). Важно, что дети помнят о своем прошлом, в отличие от рождественского стихотворения-источника рассказа из Ф. Рюккерта «Елка сироты» (у Рюккерта «дитя-сирота вернулось к себе на родину, на елку к Христу. И то, что было уготовано ему на земле, оно легко там позабудет»⁷). Дети, рассказывая о своей смерти, неслучайно говорят мальчику, что у «Христа *всегда* в этот день Елка для маленьких деточек, у которых там нет своей Елки». Лексема «всегда» подчеркивает цикличность происходящего, повторяемость, присущую «драматическому ноктюрну»: за смертью идет новая жизнь. «И все-то они теперь здесь, все они теперь как ангелы, *все у Христа, и он сам посреди их, и простирает к ним руки, и благословляет их и их грешных матерей*» (с. 23–24) – это, на наш взгляд, один из самых сильных моментов во всем рассказе: Христос противостоит смерти и миру лжи, своим благословением и любовью примиряет раскол двух миров, прощает грешный матерей и исцеляет от той боли, которая могла бы принести детям память об их земной жизни. Они все помнят, но не держат зла на своих матерей, прощают их и радуются. Эту сцену можно считать метафизическим центром всего рассказа. Все идет к нему, все стремится к этой точке всепрощения и всепримирения, но эта прекрасная точка – сама на грани реальности, она – в фантастической, но не менее действительной реальности воображения писателя. Ведь на утро найдут тела мертвых мальчика и его мамы. В этом резком циклическом переходе от жизни к смерти вновь проглядывает трагизм утраты и верховенство времени «драматического ноктюрна».

Достоевский остался самим собой, тонко переплетая реальное и фантастическое в «Мальчике у Христа на елке» на уровне мотивов смерти и Бога, соотнесения всех пяти чувств, ярко отображенных во многих сложных предложениях рассказа, соотнесения диурна и ноктюрна и проявления основных страхов диурна, которые исчезают в метафизическом центре – на елке у Христа. Частота употребления слова «вдруг» (15 раз) говорит о фантастически быстрой смене внутри художественного мира рассказа. На елке у Христа нет разделений, поэтому так частотно слово «все». Оно встречается в рассказе 16 раз, 11 из которых – на елке у Христа. Подобная частотность именно в этом месте неслучайна, она говорит о всеобщности радости, праздника и милости Бога, это елка для *всех* – и для праведников, и для грешников. Из пяти чувств в рассказе наиболее знаковыми становятся как «высокие чувства», по Шену – зрение, слух, так и «низкое чувство» – осязание, которое позволяет более непосредственно, как это нужно ребенку, познать мир. В земном

мире зрение связано с болью – это красные ручки мальчика, это белый пар его подвала, с ослепительным светом праздничного города, с недоступными мальчику радостями за тремя стеклами – елкой, едой, куколками. Мальчик слышит неприятные звуки – ворчание старухи, вой собаки, крики прохожих, звон подков о камни и звон монетки. Осязает, чувствует постоянный мороз и боль. И в то же время мальчик видит свет и чудо-елку Христа, слышит его тихий голос и чувствует его прикосновение; дети подлетают к матерям, чтобы стереть слезинки с их лиц.

Таким образом, весь рассказ – от знаковых лексем (вдруг, все) – до принципиально важных мотивов (смерти, Бога) и композиции выстроен на переплетении всех трех режимов – диурна, мистического ноктюрна и драматического ноктюрна. Риторические фигуры диурна – антитеза и гипербола – играют важную роль при характеристике как действий мальчика, так и всего художественного мира рассказа. Мальчик как существо дневного режима, отделившееся от матери, не может бороться со смертью и временем – главными врагами этого режима, но интуитивно чувствует его главные страхи. Базовые страхи диурна по Дюрану – страх ночи /темноты, зверя, падения/бездны – в конечном итоге не так ужасны для мальчика по отдельности, в отличие от страха перед людьми и чужим миром в целом. Страх смерти в рассказе эфемизируется – мальчик не понимает, что его мама умерла, и принимает свою смерть за сон. «Мистический ноктюрн» проявляется в желании мальчика спрятаться, скрыться от причиняющего боль внешнего мира, а также в частотности литоты, преуменьшающей, сглаживающей остроту конфликтности мира смерти и времени. «Драматический ноктюрн» играет доминантную роль в конструировании всего рассказа, проявляясь, с одной стороны, в фантастической рамке, функционирующей в качестве гипотипозы, фигуры присутствия, когда прошлое вновь повторяется и актуализируется в настоящем, а с другой – в переплетении знаковых мотивов смерти и воскресения, знаменующих цикличность и обратимость всех процессов. Все органы чувств, представленные в рассказе, связаны с болью и страданием в земной жизни мальчика, наиболее значимы из них – зрение, осязание и слух. Появление Христа как голоса, а затем и объятия предопределяет ощущение настоящего праздника Рождества мальчиком в загробном мире, когда все чувства оживают, мальчик впервые ощущает себя любимым. Христос и его праздничная елка становятся метафизическим центром всего рассказа, который снимает все противоречия земной жизни (фигура антитезы, как и пограничное слово «вдруг» – для земного мира, не для

небесного). «Фантастическая» рамка определяет структуру всего рассказа, вплетая в него мотивы «фантастического и чудесного», а также проявляет авторскую интенцию, заключенную в чрезвычайном взаимопроникновении реального и вымышленного. Заключительные строки повествователя о мнимом выборе читателя – принять только «реальную» или «вымышленную» сторону события в рассказе – имплицитно подчеркивают роль искусства. Приняв только реальную сторону событий, читатель, возможно, критически подойдет к действительности. Сознательная же установка на вымысел в этом рассказе, его принятие порождает в читателе со-переживание и со-страдание, даже катарсис. В этом принятии вымысла, на наш взгляд, проявляется диалог согласия между автором и читателем, что достигается за счет уникального и многоуровневого художественного моделирования рассказа «Мальчик у Христа на елке».

Примечания

- ¹ *Durand G.* Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. P: PUF, 1960.
- ² *Shen Y.* Cognitive constraints on verbal creativity. The use of figurative language in poetic discourse // *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis /* Ed. by E. Semino and J. Culpeper. Amsterdam: John Benjamins, 2002. P. 223.
- ³ *Дугин А.Г.* Социология воображения. Введение в структурную социологию. М.: Академический Проект: Трикста, 2010. С. 109.
- ⁴ Там же. С. 125–126.
- ⁵ *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 20 (*далее при ссылках страницы издания указаны в тексте*).
- ⁶ *Дугин А.Г.* Указ. соч. С. 97.
- ⁷ *Rückert Fr.* Gedichte. Neue Aufl. Frankfurt a/Main, 1843. S. 273–276.